

DE LA NOVELA FRANCESA CONTEMPORANEA

POR

J. A. FERNANDEZ-CAÑEDO

I. INTRODUCCION

Los grandes cataclismos geológicos, sociológicos o psíquicos suelen señalar o jalonar la Historia de la Literatura. La correspondencia de letra a espíritu es obvia y nada extraña que así suceda. La novela y los novelistas franceses posteriores a la Segunda Guerra Mundial (entendiendo el término *posterior* en un sentido lato) han experimentado y expresado las gradezas y miserias que tuvieron como escenario el cuerpo y alma de Francia. Y subsecuentemente, la mutación de la actitud espiritual, la rebeldía frente al caos, frente al absurdo, frente a la negación del individuo.

La guerra no se ha agotado en sí misma, epifenoménica y terrible. Ha trascendido a la intimidad del pensamiento y, desde allí, derroca supuestos ideológicos, creencias, sumisiones. Y la novela sirve de cauce al nuevo entendimiento de la vida, no solamente a la descripción del acaecer bélico o a las reflexiones sociales y políticas.

El presente trabajo se limita a presentar las principales directri-

ces de la novela francesa de hoy, encarnándolas en autores representativos y partiendo de las novelas de temática guerrera concluye en unas consideraciones generales sobre la generación literaria de la postguerra.

II. EL TEMA DE LA GUERRA

Como la Primera Guerra Mundial—baste recordar *LE FEU*, *LES CROIX DE BOIS*, *CIVILISATION*, *LA VIE DES MARTYRS*—la Segunda ha suministrado abundancia de temas al escritor. Mas la guerra ha tenido varias fases en Francia: combate, ocupación, resistencia, derrota, victoria. La literatura que tal diversificación produjo tiene dos polos: la cautividad y la resistencia. No es extraño: más que combatir, los franceses soportaron al invasor, las jornadas de batalla fueron breves; lenta, profunda, fué la presencia del soldado alemán en las calles y en las aldeas. Consecuencia: los patriotas evitaban al enemigo hostigándole desde las guerrillas o eran detenidos por sus actividades clandestinas. Aun hay otro motivo que explica la proliferación de los relatos de cautividad y de la guerrilla. Es aquel motivo que se sustenta en el prurito nacional de exaltar el heroísmo impotente ante la fuerza y execrar—¿resentimiento? ¿verdad?—del vencedor.

Una lógica prelación coloca a los libros de finalidad documental, de testimonio, antes de la aparición de las primeras novelas. Es preciso mencionar este tipo de obras porque ayudan a contrastar el realismo insidente en las informaciones noveladas y aun en las mismas novelas. El lector francés quería conocer la verdad real de los campos de concentración o las angustias nómadas de las partidas de guerrilleros. Y los mismos actores de ambos dramas le informaron con largueza.

Dos libros sobre los campos de concentración: *L' HOMME ET LA BETE* de Louis Martin-Chauffier y *LES JOURS DE NOTRE MORT* de David Rousset se complementan conjugando distintos ángulos de enfoque. Rousset detalla los tormentos, las crueldades

que los prisioneros habían de soportar. Dolor en el cuerpo, tortura mental: gama de sufrimientos que, día a día, hora a hora, asediaban al decaído prisionero para arrancarle el secreto de una confesión, tantas veces imposible. *LES JOURS DE NOTRE MORT* es un libro pormenorizador, un auténtico documental en el que ninguna repugnancia, ninguna náusea se omite y que prende en el lector, ya objetivo, el escalofrío del desvanecimiento.

L' HOMME ET LA BÊTE muestra, o mejor, revela las reflexiones que en la mente de Martin-Chauffier—casi símbolo—sugieran los «campos del espanto», los horrendos hacinamientos de seres humanos descritos por Rousset. El libro no se detiene en la anécdota, no repara en lo que sucedió a tal o cual persona, en lo que padeció, dijo, etc. un personaje. No. Aquí la tortura queda entre las líneas, aludida. Importa lo que por las mentes de los torturados era preocupación y angustia. La introducción determina a qué blancos apunta: «Je ne retiendrai que les traits généraux, les consignes précises, les règles d' action où transparait le plan concerté d' avilissement de l' homme, où se marque vraiment le signe de la Bête». No hay una intencionalidad de espanto, de irrumpir con dolor en las imaginaciones, de tensar los nervios de quien lea. Una investigación del sustrato mental es la labor de Martin-Chauffier. Investigación que nos descubre la metafísica de los días en que los hombres morían de presentimientos o de agotamiento físico.

Como un puente entre el libro documentado, histórico, y la novela, *L' UNIVERS CONCENTRATIONNAIRE* puede calificarse de reportaje novelado. Obtuvo en junio de 1946, el premio «des Prisonniers et Déportés». Pero ¿hasta dónde es documento y desde dónde novela? Lo vivido, lo biográfico está en superficie y anula el tenue hilo novelesco.

La finalidad de todos esos libros concluye en la información, en aportar datos para la historia. Sin embargo, algunos autores han pretendido la calidad artística cuidando con esmero del lenguaje, del estilo, de la arquitectura. *LES GRANDES VACANCES* de Francis Ambrière enumera las distintas maneras de resistencia

al enemigo en un campo de concentración empleando un lenguaje medido, clásico, de notable armonía. La acción se desarrolla en fases escalonadas con interpolación de anécdotas que jamás se convierten en motor novelesco.

Interesa sobre manera el estilo de Jacques Perret en *LE CAPORAL EPINGLÉ*. Movimiento continuo, acción animada, hay un acercamiento a la andadura de la novela. La lengua espontánea y familiar alcanza extrema alacridad. Libro sabroso, con verdor de sencillez.

En el campo de la auténtica novela, la guerra ha sido considerada como tema atrayente y lucrativo. Al citar en primer término los libros informativos, —con sutiles tramas, a veces—, he querido patentizar como, paulatinamente, lo directo vivido se abre en pórtico para permitir el paso a una creación en la que se conjugan los elementos reales, biográficos, con la imaginación.

En la evolución de los temas hasta llegar a la novela, está, en primer término, Roger Vailland con *DROLE DE JEU*, la novela más típica del ciclo de la Resistencia, Mucho se ha disputado en torno a esta novela. ¿Aporta Vailland un clima nuevo? Difícil contestación. Novedad en las relaciones entre la realidad y la esencia novelesca, en el acuerdo establecido entre lo autobiográfico y lo inventado. En la textura de la novela están los hilos fuertes de lo real, de lo histórico, pero sobre ellos brilla la tenue—más bien, delicadamente imperceptible—matización de aquel tinte que otorga carácter artístico. El tema: mensajes secretos, espeluznantes alertas, hombres errabundos, escabrosos juegos de escondite, se gradúa en interés, en atractivo que cautiva al lector. La clave nos la entregan las palabras de Nelly Corneau: «Si le roman de la Résistance est de la vie romancée c' est parce que la Résistance fut du roman vécu». Esta es la virtud de Vailland: transportar con aires de verdad una vida novelesca. Es decir, que ha extraído de la circunstancia la savia que proporciona el arte.

El dibujante Jean Bruller inmortalizó el nombre de Vercors en

las dos novelas: *LE SILENCE DE LA MER* y *LES ARMES DE LA NUIT*.

LE SILENCE DE LA MER, la obra cumbre de la Resistencia, fué acogida con una larga y apasionada polémica. Para unos, la figura del oficial alemán había sido tratada con simpatía y benignidad; para otros, Vercors indicaba el camino para un proceso de acercamiento entre Alemania y Francia; para los terceros, no había bastante dureza y crueldad. Por sus propias virtudes o por el ruido de la polémica *LE SILENCE DE LA MER* atrajo al público y a la crítica. Difundidísima, llegó a un extremo en que, a juicio de Sartre, no permitía ser superado. Y, en 1941, el mismo Jean-Paul Sartre hizo este vaticinio: «Dans un demi-siècle il ne passera plus personne». Sartre se equivoca; ediciones sucesivas se agotan y la pantalla francesa ha conseguido un gran éxito comercial y de público haciendo de la novela la mejor película de la guerra.

El valor de la novela radica en la intensidad, en la pureza del relato. Supera lo efímero de la situación concreta para ingresar en los grandes temas: dignidad del hombre, lealtad, patria, esperanza, amor. La anécdota se constituye en segundona; importa la revelación de un mundo silencioso y temblante. Un aire de tragedia, en el sentido etimológico de la palabra, cubre a los personajes.

LES ARMES DE LA NUIT es el instante de desfallecimiento de un prisionero. El dolor y la angustia aprietan un espeso dogal en la garganta.

En ninguna de las dos novelas Vercors ha triunfado por la temática. El éxito es un éxito de estilo, de esa quemazón del alma que provoca la lectura. El arte del escritor añade a la materia prima buena y maleable el poder de sugestión. ¿Cómo? Con una absoluta desnudez. Ni un solo ornamento, ni la más mínima concesión a la gradilocuencia.

Si fuesen válidas las fórmulas yo diría que Vercors intenta borrar las exigencias formales de la novela. Esquivando todas las técnicas, guiado por un certero instinto, acierta a mostrarnos la tragedia en grado fortísimo. Eso es lo que subyuga.

Aquí punto final a la temática de guerra en la novela. Sería fácil añadir títulos y autores; ni unos ni otros aumentarán el acerbo literario de Francia. Frases construídas en pura retórica y espeluznantes sucedidos discurren por las innúmeras páginas de interminables catálogos.

Una atractiva comparación es, a pesar de todo, factible. Parangonar esas novelas con las españolas que se escribieron en análogas circunstancias, es decir con las que recogen experiencias de nuestra guerra civil. Si se piensa en el centón de relatos de sufrimientos contados por los perseguidos en nuestra zona roja hallaremos una superficial y evidente semejanza con cualquiera de las novelas francesas que han quedado al margen de mi citación. También entre nosotros se cultivó el tremendismo, la increpación al enemigo y se exaltaron los propios sufrimientos. Ya me he referido a ello en otra ocasión. (1) He señalado la diferencia entre los escritores españoles que, como Vercors o Vailland, tenían conciencia artística y los que carecían de ella. La diferencia se patentiza en la fidelidad a lo literario y en el ascetismo de la expresión. Como prueba, y a la vez como referencia final, compárese UNA ISLA EN EL MAR ROJO o MADRID DE CORTE A CHECA con el resto de las narraciones sobre el mismo tema.

III. HACIA UNA NUEVA ESTETICA

A largos y desvaídos rasgos, sumariamente, he expuesto el influjo de la guerra en la temática de la novela francesa contemporánea. Pero no se detiene ahí lo novedoso. Hay también un cambio, una nueva interpretación de la esencia novelística. En los años de 1940-45 madura una estética que tiene en la guerra o en sus precedentes o consecuencias la causa más o menos directa.

(1) «La joven novela española (1936-1947).» Revista de la Universidad de Oviedo. Facultad de Filosofía y Letras. Enero-abril 1948. Año IX, Núms. XLIX y L. Págs. 45-79.

Un principio: la estética y la técnica de la novela tienen en Francia una dilatada tradición y dentro de la tradición están las victorales que se desenvuelven en un instante determinado. Explicar el momento de la novela francesa actual sin recordar a Proust y sin tener presentes a Gide, a Mauriac, a Romain, a Martin du Gard, a Duhamel es absurdo e imposible. De cada uno de estos escritores parten las fuerzas motoras que conducen—no diré que ineluctablemente—a la técnica de Sartre, de Camus, de Malraux, de tantos otros.

La tradición formal a que me refiero comporta también una cierta continuidad en el planteamiento de los temas, en la problemática novelesca. La guerra ha dejado quizá en esto una fisura, ha separado las generaciones anteriores a la que aquellos escritores que les fueron coetáneos, de quienes maduraron en los difíciles tiempos que van desde 1939 a 1945. Porque el problema—o los problemas—se ven desde la particular posición en la cual uno está asentado. Y el mundo de la guerra de 1914-18 y de los años siguientes descansaba en unas bases que 1939 (las fechas son, innecesario es aclararlo, muy convencionales) trastocó. Para comprender el punto de partida de los novelistas actuales, de los que recogen la modalidad psíquica del francés—y del europeo—de nuestra época hay que recurrir a la descripción que Jean-Paul Sartre hace de la situación del escritor de su generación, de la generación que crecía mientras Francia estaba invadida por los ejércitos victoriosos de Alemania. «Battus, brûlés, aveuglés, rompus, la plupart des résistants n' ont pas parlé; ils ont brisé le cercle du Mal et réaffirmé l' humain, pour eux, pour nous, pour leurs tortionnaires mêmes. Ils l' ont fait sans témoins, sans secours, sans espoir, souvent même sans foi. Il ne s' agissait pas pour eux de croire en l' homme mais de le vouloir. Tout conspirait à les décourager: tant de signes autour d' eux, ces visages penchés sur eux, cette douleur en eux, tout concourait à leur faire croire qu' ils n' étaient que des insectes, que l' homme est le rêve impossible des cafards et des cloportes et qu' ils se réveilleraient vermine comme tout le

monde. Cet homme, il fallait l'inventer avec leur chair martyrisée, avec leur pensées traquées qui les trahissaient déjà, à partir de rien, pour rien, dans l'absolue gratuité: car c'est à l'intérieur de l'humain qu'on peut distinguer des moyens et des fins, des valeurs, des préférables, mais ils étaient encore à la création du monde et ils avaient seulement à décider souverainement s'il y aurait dedans quelque chose de plus que le règne animal. Ils se taisaient et l'homme naissait de leur silence. Nous le savions, nous savions qu'à chaque instant du jour, aux quatre coins de Paris, l'homme était cent fois détruit et réaffirmé. Obsédés par ces supplices, il ne passait pas de semaine que nous ne nous demandions: «si l'on me torturait, que ferais-je?» Et cette seule question nous portait aux frontières de nous mêmes et de l'humain, nous faisait osciller entre le *no man's land* où l'humanité se renie et le désert stérile d'où elle surgit et se crée».

La cita es excesivamente larga. Pero merece la transcripción porque, en el mejor y más plástico estilo de Sartre, evidencia el punto original en que las circunstancias colocaron a los escritores. Naturalmente, estas circunstancias eran idénticas para Camus, para Sartre, para Malraux y para Gide, Claudel, o Mauriac. Pero mientras éstos habían consolidado ya su pensamiento, tenían construída una filosofía del mundo y del hombre, los otros luchaban por esclarecer los interrogantes de la propia mente, buscaban con afán una visión comprensiva y nueva. Unos habían vivido en la seguridad y otros nacían en el vacío, sin asideros. En el límite de lo humano, escribió Sartre. Y ¿qué hay más allá de lo humano, más allá de lo individual concreto? El literato intentará responder a través de la novela, del teatro, de la poesía. Y creará «une littérature qui rejoigne et reconcilie l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique». La conjunción de un absoluto válido para la generalidad con el hecho determinado, individual, acaecido en un tiempo y en un espacio van a lograrla por varios caminos; en todos ellos, encontraremos que la metafísica invade la novela.

En la tal invasión está la primera novedad de la novela france-

sa contemporánea. Porque la literatura francesa, a diferencia de la española—piénsese en las novelas picarescas como ejemplo—y de la inglesa, no permitía las digresiones morales o filosóficas sino en campos específica y genéricamente acotados. La moralidad o inmoralidad, el elogio o el reproche a una conducta traslucen, en Francia, por encima o por debajo de la pura creación literaria. Nada de mezclas. Los escritores franceses han conservado, de siempre, una noción clásica de los géneros literarios, una conciencia estricta de los límites genéricos. No novelas de tesis, no novelas filosóficas. Solamente novela.

La pérdida, pues, de esta independencia de la literatura es, a mi entender, el nacimiento de una nueva estética novelesca. Hay un indudable cambio en la concepción de la esencia novelística. ¿Cómo y en qué grado se ha operado la intromisión de la ética en la novela? ¿Hasta qué punto la novela ha perdido su independencia para constituirse en subalterna del pensamiento? ¿Se ha convertido la novela en una mera ilustración de tesis filosóficas previas? No es posible contestar de manera categórica. Las respuestas se matizan desde el sí hasta el no en una gama extensa, según los autores. Voy a considerar los que estimo más representativos de la nueva estética y a indicar en cada uno la correspondiente actitud ante las preguntas anteriores.

IV. LA NOVELA METAFÍSICA Y JEAN-PAUL SARTRE

¿Qué ha de entenderse por novela metafísica? El tipo de novela en la que una concepción metafísica previa en el autor se beneficia de la psicología de los personajes, del planteamiento de las situaciones, e incluso de la ecuación paisaje-hombre. Mas esto requiere una ampliación explicativa.

Jean-Paul Sartre, y Simone de Beauvoir, evitan consideraciones metafísicas interpoladas en la novela, entiéndase bien. Nadie juzgará, con criterio objetivo, a *L'INVITÉE*, *LE SANG DES AUTRES*, *LA NAUSÉE*, *LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ* como novela de

tesis; es decir, novelas en las que se declare un criterio y se *oblige* a las criaturas literarias a probarlo. La filosofía, en Sartre y en Beauvoir, se limita a aparecer entre líneas, por sugerencias. Mas bien, es el sustentáculo y la clave de esas novelas, que son como espejos que reprodujesen una luz desacostumbrada. Al lector le extrañan los comportamientos de los personajes: no le son habituales, ni siquiera congruentes. Lo sobrehumano y lo infrahumano emergen en frecuencias lentas o presurosas. La novela tiene un color metafísico que decide su sentido y su ritmo, polarizándola sin respeto a la verosimilitud que exigen los escenarios y los encuadres temporales de la acción. Sartre o Simone de Beauvoir *miran* a través de un prisma filosófico y sus *visiones* están deformadas por la lente—en este caso *L'ETRE ET LE NÉANT*—voluntariamente colocada ante los ojos. Y de aquí la necesidad de que para comprender a los agonistas y las situaciones sea precisa una noticia *a priori* de la metafísica de Sartre.

El existencialismo—al menos el sartreano—es una metafísica sin Dios. Principio inmediato: la existencia es anterior a la esencia. Dios implicaría una esencia preconcebida sobre el modelo de la cual el hombre habría sido creado. La esencia, en tal supuesto, como en los artefactos fabricados, precedería, con Dios, a la existencia. Y la esencia, juntamente con Dios, limitaría la libertad humana. Pero el hombre es la libertad absoluta; el hombre es un proyecto, es decir, *algo* hacia el porvenir. Debe conquistar su esencia haciéndose a cada momento y por cada uno de sus actos. He ahí las premisas fundamentales del existencialismo de Sartre: prioridad de la existencia, libertad absoluta.

Al situar en segundo término la esencia, queda revocado el concepto de *naturaleza humana*. Sartre lo reemplaza por el de *condición metafísica del hombre*. Con lo que justifica que la psicología sea tributaria de la metafísica.

Examinemos ahora las consecuencias de la segunda premisa existencialista. La libertad no es tan absoluta en la realidad, según el pensamiento de Sartre, porque el hombre está «condenado a

ser libre». El hombre está—en esto Sartre acepta la doctrina de Jaspers—en *situación* en el mundo. Tal situación no la elige: elige el *sentido* que ha de dar a esa situación. Es un existente en la masa de los otros existentes y está enmarcado en una época. En la antinomia clásica que opone la afirmación de la dignidad y de la libertad de la persona humana al determinismo de los valores colectivos: económicos, técnicos, históricos, Sartre adopta una posición ecléctica que es «la implicación recíproca del colectivo y de la persona». El hombre está, a la vez, «totalment enrolado y totalment libre».

Sartre rehusa aceptar uno de los extremos de la antinomia. Para él, un hombre, aunque la situación le condicione totalmente, puede ser un centro de indeterminación irreductible. He aquí sus palabras: «Ce secteur d'imprévisibilité qui se découpe ainsi dans le champ social, c'est ce que nous nommons la liberté, et la personne n'est rien d'autre que sa liberté, il ne faut pas l'envisager comme un pouvoir métaphysique de la *nature* humaine et ce n'est pas non plus la licence de faire ce qu'on veut ni je ne sais quel refuge intérieur qui nous restait jusque dans les chaînes. On ne fait pas ce qu'on veut et cependant on est responsable de ce qu'on est».

Así pues, por estar ligada a la noción de responsabilidad, la noción de libertad no refiere a la voluntad. Es preciso subrayar este punto capital del pensamiento de Sartre para la comprensión de una novela como *L'AGE DE RAISON*. El hombre, que no hace lo que quiere, es, sin embargo, responsable de cada uno de sus actos porque en el menos significativo de sus comportamientos pone perpetuamente en cuestión su ser y, con el suyo, el de todos los otros hombres. La acción, el obrar del hombre, *hace* existir los valores. De ahí la angustia: es ingénita en el hombre porque se confunde con la conciencia de la libertad.

Aceptadas o, al menos, colocadas—en resumen—estas doctrinas ¿cuál es, según J. P. Sartre, el destino de la novela o la función del novelista? Intentaré concretarlo.

Por el hecho de que todo hombre está *situado*, limitado por una época, de que es solidario de todos los otros y responsable por ellos, hay establecida una complicidad entre el autor y el lector que le es coetáneo: tienen «un même goût dans la bouche». Pero el lector ignora su enrolamiento en la circunstancia. El cometido del escritor es el de reflexionar por sí mismo y por sus lectores y por los que no le lean sobre este enrolamiento, de dar «una conciencia de infelicidad» a la sociedad—«conciencia de infelicidad» porque la acompañan las comprobaciones de los valores establecidos, porque «toute présence a soi est déjà dépassement de soi».

La literatura es una revolución permanente. Deber del escritor es contribuir al cambio del mundo, es *hacer* el mundo. La metafísica de Sartre es dinámica, como se revela en la tensión hacia el porvenir que representa su concepto del hombre como *proyecto*.

Teniendo en cuenta que el hombre está a la vez «totalment engagé et totalment libre», definiré ahora—en lo que me sea posible—dentro de las líneas del pensamiento sartreano, la naturaleza del acto y del objeto estéticos. El acto estético es «un pacto entre dos libertades humanas»; el objeto estético recibe la existencia de la libre colaboración entre el autor y el lector. En otras palabras: la obra de arte es la creación de un mundo merced al impulso conjugado de dos libertades. Escribir es una manera de solicitar y querer la libertad: «el escritor, hombre libre que se dirige a hombres libres, no tiene más que un solo tema: la libertad». (1)

Expuestas con brevedad sumaria—y dificultad—las fundamentaciones del pensamiento metafísico y estético de Sartre, será menester aplicarlas ahora a sus novelas para ejemplificar con precisión las teorías y explicar, con esperanza de comprensión, los relatos novelescos.

LA NAUSÉE es definible como la disgregación del valor, la di-

(1) Superflua advertencia es indicar que me limito a exponer la doctrina de Sartre sin implicar mi pensamiento en ella. Por sí solo, el ateísmo de Sartre me aleja radicalmente de este tipo de existencialismo.

solución de la calidad. En la evolución teórica de Sartre, corresponde a un estadio equivalente al de la duda metódica, al trabajo crítico preliminar, al término del cual serán destruidas las *ilusiones* que nutrían el pensamiento anterior. Realizando una marcha regresiva se llega a la comprobación pura y simple de la existencia, hecho brutal, irresistible e indiferenciado—«ignoble mermelade». La percepción de la existencia, concentrada en el presente, en el mero hecho «d' être là» como una magma informe, como un absurdo fundamental, suscita, primero, un sentimiento de extrañeza, después, de disgusto: es la náusea.

«La diversité des choses, leur individualité n' étaient qu' une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre—nues, d' une effrayante et obscène nudité... Nous étions un tas d' existens gênés, embarrassés de nous—mêmes, nous n' avons pas la moindre raison d' être là ni les uns ni les autres, chaque existant confus, vaguement inquiet, se sentit de trop par rapport aux autres. De trop: c' était le seul rapport que je pousse établir entre ces arbres, ces grilles, ces cailloux... De trop le marronnier, là en face de moi un peu sur la gauche... Et moi—veule, alangui, obscène, digérant, ballotant de mornes pensés—moi aussi j' étais de trop».

Un esquema de la noción de esencia que se nos da al final de *L' AGE DE RAISON* es la clave de este libro. La esencia, es decir la libertad concebida a la manera sartreana ya que la libertad es el factor primordial que establece la existencia humana. Los personajes de *L' AGE DE RAISON*, presentados en la intimidad más oculta, la más faunesca y la más baja, parecen no hacer nunca lo que quieren hacer; se difuman en actos ¿casi? gratuitos, incomprensibles, injustificables: ¿dónde radica esa ponderada libertad? Quizá haya una especie de libertad de indiferencia si la libertad no es distinta de la indeterminación y la imprevisibilidad—entendiendo por imprevisible lo incomprensible e injustificable. Todo esto es negativo. En cuanto a la responsabilidad, casi nunca es asumida individualmente: recuérdese a Mathieu que debía casarse con Ma-

tilde, a la que había preñado, y que es dispensado de la obligación por la extraña determinación de Daniel. Daniel no obra sin razones: el auto-castigo es una modalidad de avanzar en la conquista de su esencia y de sentirse responsable por todos los demás.

Creo que LE SURSIS ilustra con diáfana claridad sobre lo que Sartre denomina el «hombre en situación». Evocando el comportamiento de diversas personas en distintos y alejados puntos geográficos durante las jornadas de Munich, Jean-Paul ha querido—me resulta evidente—mostrar que el hombre está enrolado en una época y en unas circunstancias que le condicionan. Cada acto, cada gesto cumplido, encuentra en el mismo instante de su acabamiento, una consecuencia a millares de kilómetros. Esto es servir-se de la novela para enseñar—¿con intento probatorio?—la noción de la responsabilidad común. El esfuerzo por conseguir que se deduzca el sentimiento de angustia que nace de la conciencia y el ejercicio de la libertad, está en demasiado en superficie.

Algunos críticos han hablado, ante esta novela, de unanimismo, indicando que la concepción satreana estaba emparentada con Jules Romains. Me inclino a aceptar que se trata de una coincidencia. En lo que respecta a la técnica novelesca, Romains es el iniciador de un método que, transformado y exagerado por los escritores de los U. S. A., ha sido el modelo de Sartre. En esto no hay duda.

Importa indicar que el procedimiento es absolutamente adecuado al propósito filosófico. Si se opina que John dos Passos o William Faulkner han empleado métodos existencialistas, es preciso añadir que no lo hicieron por designio filosófico—lo que anula la calificación *existencialista*—sino por instinto artístico; si se insiste en ver en ellos ya el existencialismo, es preciso aclarar que se trataría de un existencialismo inconsciente, no formulado.

Sartre ha realizado con éxito la estrecha fusión de fondo y forma. Primero, ha elaborado su sistema, quizá bajo la influencia ambiente: la fenomenología y el existencialismo alemanes, la angustia de Kierkegaard prolongada hasta Kafka, el pesimismo y la brutali-

dad de la novela de los U. S. A. Después, ha encontrado el camino por donde sus pensamientos discurrirían con exactitud y con facilidad. En este sentido es innegable el influjo de las novelas de Dos Passos y de *THE SOUND AND THE FURY* (traducido al francés en 1938 con el título «Le bruit et la fureur») en Sartre.

La técnica expresiva de las novelas que han influido en Sartre y las de éste mismo descansa en una estética de la plétora y de la abundancia. Al ocuparse de su manera expresiva, Sartre ha dicho: «Dans un roman il faut se taire ou tout dire, surtout ne rien omettre, ne rien sauter». Y ha calificado de «pannes», en las novelas de Mauriac, los recursos de eliminación, que son, en comentario de Jean Schlumberger, «una cortesía hacia el lector». El «tout dire» implica, en simultaneidad, la abundancia y la audacia del detalle. Es del dominio general que Sartre se detiene, con plena conciencia de lo que hace, en la pintura de lo nauseabundo, de lo que hay de más desagradable en las funciones puramente animales del hombre; la pornografía también le atrae a menudo. Produce la impresión de que apunta hacia la escatología y la obscenidad—lo mismo que habían hecho, antes que él, los novelistas de los U. S. A., aunque con una brutalidad menos complicada y, desde luego, sin fundamento filosófico. La complacencia en lo repugnante y en lo viscoso es—en mi estimativa—una consecuencia de las premisas filosóficas; lo repugnante y lo viscoso son un reflejo del magma blando, indiferenciado, que constituye la existencia en sí misma y de que el hombre, mientras no sea sino simple existente, carece de una dignidad mayor que la del lodo. Además, para conquistarse, para *hacer* su esencia, es ineludible, en primer término, asumir *integralmente* la condición de hombre y, por tanto, la biología no debe ni puede ser excluida.

Si es necesario decirlo todo, si es necesario detallar lo mínimo, si es necesario describir las funciones fisiológicas y su mecanismo, el lenguaje proliferará teratológicamente. Muchas palabras entraña el propósito de Sartre, mostrar cómo el existente indiferenciado deviene hombre. Aun más, en el proceso hacia la hombridad in-

dividualizada, lo obsceno y lo escatológico ocupan zonas extensas, amplias; muchos hombres, la gran mayoría de los hombres, no poseen educación ni cultura. Consecuencia: Sartre empleará la lengua más vulgar, la más grosera; en cierto modo, un lenguaje que nada tiene de común con la prosa literaria (no reprocho; me limito a exponer; el autor ha elegido en función de su intencionalidad y ha elegido bien). En seguida acude al recuerdo el nombre de Ferdinand Marie Celine, el más acreditado de los antepasados de Sartre. Sartre novelista ha fabricado consciente y deliberadamente un lenguaje que confiere coherencia a su concepto del mundo y del hombre; sin embargo, los ensayos y casi todas las piezas dramáticas—no las obras filosóficas erizadas de jerga germánica—prueban su capacidad para escribir la lengua literaria de Francia, acreditada por una tradición de claridad y limpieza.

En LE SURSIS, Jean-Paul escribe con la técnica del simultaneísmo. La clave de su externidad hermética y desconcertante hay que descubrirla con el ejercicio de continuadas lecturas hasta encontrar las charnelas sobre las que giran los planos distintos y cambiantes. Porque el simultaneísmo consiste en romper la continuidad del relato, en pasar sin transición dentro de un mismo párrafo o dentro de una misma frase de un personaje a otro muy alejado en el espacio o en el tiempo, procurando apoyar la ruptura sobre un mismo pronombre personal o sobre una similitud de sustantivos hasta conseguir extremar al máximo la *confusión*, en el sentido total de esta palabra. La fórmula sirve también para subvertir la cronología. El mecanismo es la asociación, a menudo puramente verbal, de las ideas, contruidas sobre lo que pudiera dominarse «imágenes tautológicas» gracias a las cuales se engranan las asociaciones mentales. Las «imágenes tautológicas» provocan un continuado aleteo en el que la mirada se fatiga, pierde nitidez, se confunde, y, poco después, se ciega. Apenas se ha aprehendido una imagen cuando el caleidoscopio la voltea. Y el juego recommienza sin fin.

Se adivina sin esfuerzo el diseño de Sartre, la relación de este

procedimiento con sus teorías y el oficio de ilustración que justifica la técnica de sus novelas. El simultaneísmo es el sustitutivo formal de la ubicuidad, de la homogeneidad, de la indistinción, caracteres de la existencia. *LE SURSIS*, por otra parte, es la novela de un hombre abandonado sobre el mundo, englutido en una época, alistado en una aventura universal. Con los cortes inesperados a la narración, con el espejo movedizo, busca, sondeando tiempo y espacio, expresar «la implicación recíproca de lo colectivo y de la persona», la condición del hombre «totalment engagé et totalment libre». El origen del procedimiento es fácilmente discernible: es el procedimiento del cinematógrafo y ya había sido utilizado por los novelistas de los U. S. A.

¿De qué forma se relacionan la técnica expresiva del cine y el procedimiento del simultaneísmo? La «imagen tautológica» es el correlato de los «fundidos». Incluso en Sartre, ha habido más éxito operando sobre la pantalla que sobre el libro, lo que prueba, de forma negativa, el origen de la técnica literaria. Recordemos la película *LES JEUX SONT FAITS*. En un instante mueren simultáneamente los dos héroes que han de encontrarse en el más allá; en el mismo instante se ve el cuerpo de Pierre Dumaine caído de la bicicleta y extendido sobre la calzada encadenarse y casi fundirse en el cuerpo de Eve Charlie envenenada y extendida sobre una cama en posición idéntica. Todas las secuencias precedentes están hechas de vaivenes de un grupo a otro: gesto convulsivo de Eve; Lucien Berger se oculta para disparar sobre Pierre Dumaine; disparo; Eve cae; grito de Lucette que entra en la habitación; caída de Dumaine sobre el pavimento. Las escenas son estremecedoras en la película y obtienen efectos cinematográficos resultantes de los medios específicos del séptimo arte. No tienen nada de chocante; al contrario, la cámara trabaja en el dominio de la visión y no está regida por las leyes de la gramática. En literatura, al aplicar medios visuales, Sartre consigue el éxito con enorme dificultad y engendra, muchísimas veces, malos entendidos e ininteligibilidad. Concluyo: un pronombre personal en número singular exi-

ge sujeto único y la frase que coordina dos proposiciones con sujeto parecido o semejante será equívoca si pretende designar al mismo tiempo seres diversos.

Fué John dos Passos quien inauguró el simultaneísmo. Pero se limitaba, en el deseo de evocar un vasto conjunto en un instante dado, a saltar de párrafo en párrafo de un grupo a otro, de un decorado a otro, a fin de crear, por esta movilidad apresurada, un clima donde se sugiera lo simultáneo y lo universal. Pero la técnica de LE SURSIS está más próxima al William Faulkner de THE SOUND AND THE FURY. Aquí la confusión es producida por el apoyo de varias proposiciones sobre sujeto único, acrecida por la semejanza de los nombres agenéricos: si Quentin designa a la vez a un tío y a una sobrina, si se evita meticulosamente entregar al lector, en el principio, precisiones y se invierten las fechas, la comprensión de cada página exige varias lecturas. Faulkner pretende provocar en el lector conciencia de la idea faulkneriana del tiempo: sólo existe el presente, impregnado de porvenir y cargado de pasado, que parece precipitarse y resolverse en el momento consecutivo. La división tripartita del tiempo no es, según Faulkner, más que una ilusión de la mente; esta opinión presenta analogías con la temporalidad global en la que, para Sartre, pasado, presente y futuro no son sino estructuras secundarias.

V. EL ABSURDO, LA ALEGRÍA DE VIVIR Y ALBERT CAMUS

THE SOUND AND THE FURY está encabezado con la frase de Macbeth: «Es una historia contada por un idiota, llena de ruido y de violencia y que nada significa». Así que Faulkner considera la vida como un absurdo fundamental. Pues bien, de mano de Faulkner, o de cualquier otra mano, el absurdo se ha instalado en la novela francesa. Ciertos autores usan procedimientos formales para resaltarlo. Así, Albert Camus.

Como sus contemporáneos, Camus está inquietado por los problemas filosóficos—LE MYTHE DE SISYPHE es un ensayo im-

prescindible para conocer las ideas de Camus. Como para muchos de ellos, su meditación toma origen en el pensamiento extranjero: de Kierkegaard a Heidegger y a Jaspers. Pero mientras que, bajo el influjo germánico, la inversión de las proporciones clásicas francesas en la mezcla filosofía-literatura, da nacimiento a una emulsión demasiado densa de filosofía mal incorporada a la novela, Camus ha conseguido una amalgama más homogénea y unida. La novela existe por sí misma, autónoma, coherente, sin lagunas ni hipertrofias. Nada en la ficción, en la composición, en el lenguaje se ha forzado para satisfacer una exigencia teórica; ninguna concesión a lo extraordinario o a lo inverosímil que obligue al lector a pensar en potencias extranovelescas. Los personajes de LA PESTE son hombres, no una alianza monstruosa de animalidad esclava de las vísceras y espiritualidad quintaesenciada en raciocinios abstrusos. Y, sin embargo, el drama y los agonistas viven una ilustración rigurosa de la filosofía del absurdo. Así como en el hombre lo que llamamos alma y cuerpo se fusionan, indiscernibles, en un ser «sui generis» coherente, homogéneo, único, del mismo modo la visión del mundo se incorpora tan estrechamente a la fábula que estando presente en toda ella no se distingue de esa fábula. Y la novela adquiere otra vez su ser exento de organismo vivo.

Camus parte, en su ideología, de cuatro ensayos publicados bajo el título de NOCES. La fórmula de su actitud frente al hombre y frente al mundo es condensable así: desesperanza razonada de la condición humana. En la ética dos líneas siempre presentes: panteísmo sensual y estoicismo elemental. No hay ni Dios ni vida eterna. El mal absoluto es la muerte. El hombre no tiene más que una sola cosa: la vida y perderla es el gran temor, la inmensa angustia. La felicidad consiste en el goce continuado *in crescendo* del propio ser. Y como norma de conducta, excluir la esperanza para excluir el temor; tampoco aconseja resignarse a la muerte, sino agotar sistemáticamente la vida.

En NOCES, en LE MITHE DE SISYPHE, en L' ÉTRANGER, en LA PESTE, en las obras teatrales, en el culto a la vida, en la in-

citación a desarrollar las posibilidades inmediatas de la existencia sobre el paisaje exultante de las fuerzas de la naturaleza: arenas de playas, olas del mar, viento del desierto, pasiones, se concreta en frases estallantes «J' aime cette vie avec abandon, et veux en parler avec liberté: elle me donne l' orgueil de ma condition d' homme. Pourtant, on me l' a souvent dit: il n' y a pas de quoi être fier, Si, il y a de quoi: ce soleil, cette mer, mon coeur bondissant de jeunesse, mon corps au goût de sel et l' immense décor ou la tendresse et le génie se recontrent dans le jaune et le bleu». Sube a la colina de Djemila: «où meurt l' esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même». Y en el desierto: «Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublié moi-même, je suis ce vent et, dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. El jamais je n' ai senti si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde».

El espíritu ¿qué es? Nada. Lo que tendría *sentido* sería el universo sin hombres. El hombre frente al mundo, el hombre en el mundo: cuestiones absurdas, carentes de *sentido*. Eso lo ha aprehendido desde joven. Ya en NOCES nos indica su punto de partida: «Ce singulier instant où la spiritualité répudie la morale, où le bonheur naît de l' absence d' espoir, ou l' esprit trouve sa raison dans le corps».

Cantos orgiáticos, borrachera naturalista habían aparecido con frecuencia en la literatura posterior a 1914 y también entre los coetáneos de Camus: Giono, Montherlant. Pero el nombre que acude con más insistencia a la memoria es el de André Gide, sobre todo el Gide de NOURRITURES TERRESTRES. Hay diferencias; el misticismo sensual de Camus es muy complejo en sus motivaciones y muy simple en su expresión; no es un estado primario, una explosión espontánea de la alegría de vivir, sino una reacción dirigida, el recurso elegido para combatir la desesperación consciente; tampoco pretende convertirse en intelectualidad, sublimarse en metafísica o elevarse en éxtasis religioso. Camus ha rechazado el

parentesco con Gide: «Puis-je me donner le ridicule de dire que je n'aime pas la façon dont Gide exalte le corps? Il lui demande de retenir son désir pour le rendre plus aigu..... Le christianisme aussi veut suspendre le désir. Mais, plus naturel, il y voit une mortification. Mon camarade Vicent qui est tonnelier et champion de brasse junior, a une vue des choses encore plus claire. Il boit quant il a soif, s'il désire una femme cherche á coucher avec, et l'épouserait s'il l'aimait (ça n'est pas encore arrivé). Ensuite, il dit toujours: «Ça va miex»—ce qui résume avec vigueur l'apologie qu'on pourrait faire de la satiété». Reprobación, pues, del gobierno de los instintos, retorno a la vida elemental, inmersión en la animalidad.

Una tal actitud concluye en el caos y en la destrucción. Albert Camus se percata de ello y *LE MITHE DE SISYPHE* representa un esfuerzo para fundamentar una moral. El sentimiento del absurdo, que es un dato inmediato de la conciencia, se forma por la confrontación de la razón humana con la irracionalidad del mundo, del azar y de la contingencia. El hombre no puede adquirir—acerca del mundo y de los otros hombres—más que fenómenos en una suma de intuiciones dispersas, no jerarquizadas por la inteligencia. Y en esta situación, instalado el hombre en un clima absurdo ¿es necesario el suicidio? ¿Es posible la vida? Y si es posible ¿tiene un valor, ya que carece de sentido?

«Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit éisément la plupart du temps. Un jour seulement le pourquoi s'élève et tout commence dans cette lassitude hantée d'étonnement». La cita sirve a dos fines. Primero, a mostrar el dominio de prosa, la sensación de monotonía, de cansancio no percibido que se traduce en el ritmo de las palabras, en la entonación, en la marcha uniforme del período, rota en el «pourquoi» cargado de acento para indicar precisamente la diferencia, la inclusión de algo insólito en la cotidianeidad. Segundo, para describir el proceso mediante el cual el hombre despierta, alcanza «l'éveil»:

acto del espíritu que, súbitamente, se coloca fuera del destino, rompe con lo habitual y se pregunta el por qué de la vida, de los actos, del mundo, del tiempo. Y en ese instante conoce el estupor y la angustia. Sin embargo, despertar es un bien para el hombre porque estas preguntas son las que le hacen nacer; antes no era, existía solamente. La tragedia humana radica en que la pregunta carece de respuesta: nada es explicable, no hay más certeza que la de la muerte. Al despertar el hombre se encuentra rodeado por las murallas infranqueables del absurdo.

Es necesario aclarar el significado del término *absurdo* en el pensamiento de Camus. Absurdo no significa «que carece de sentido», sino «que se ha percibido que carece de sentido». Hay, pues, idea de lo absurdo y sentimiento del absurdo. Cuando escribe «hombre absurdo», «espíritu absurdo» quiere decir que ese hombre, ese espíritu han percibido el absurdo y que, por ello, poseen la máxima sabiduría.

Aprendida la verdad primera del absurdo, es posible encontrar una felicidad dentro de él. Si reconozco que mi existencia no tiene sentido dentro del mundo, que tampoco la tiene fuera del mundo, la consecuencia es que no debo destruirla sino conservarla con todas mis potencias. «Vivre le plus» es la divisa de Camus. El hombre vive en el tiempo y no aspira a la vida atemporal, aspira, como dijera Nietzsche, a la eterna vivacidad. No es preciso fundar la transcendencia más allá de la absurdidad; para ser feliz, basta aceptar la angostura del propio destino e instalarse en ella.

Cuatro tipos humanos elige como modelos de lo que debe perseguirse: Don Juan, el cómico, el aventurero, el artista. Cada uno de ellos sabe que han de avanzar para regresar y recomenzar. No importa: «Sisyphée enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile... La lutte vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux».

El hombre absurdo es un ser consciente, abandonado a la fa-

talidad en un universo sin providencia, que acepta su condición y sitúa la felicidad en el cumplimiento de su deber humano. ¿Muy próximo al estoico? El estoico se diferencia en que sospecha la existencia de una razón fría y secreta del cosmos, y mantiene mayor rigor lógico, a la vez que desconfía de las pasiones. El Hombre absurdo acepta patéticamente la vida tal como la recibe; y se abandona a las pasiones suponiendo que encontraran siempre su objeto.

La plataforma de una moral auténtica es «l'absurdité comme une passion, la plus déchirante de toutes». Si el absurdo es la esencia del universo de los objetos y del espíritu, hay que admitir que la pasión de la absurdidad, la alegría enervante de vivir sin comprender y de obrar sin esperar sea la inspiración de la vida moral.

Una evolución está cumpliéndose en Albert Camus, que regresa, un tanto, de las audacias primeras, buscando los sostenes seguros para construir, sin contradicciones (Gabriel Marcel había denunciado algunas) una ética válida. «Le corps; la tendresse, la création, l'action, la noblesse humaine reprendront leur place dans ce monde insensé. L'homme y trouvera enfin le vin de l'absurde et le pain de l'indifférence dont il nourrit sa grandeur».

En 1942, Camus publicó *L'ÉTRANGER*. La novela reveló un gran escritor. Con ella se clasificaba en la línea de los escritores moralistas, clarividente y amargo, buen clínico para diseccionar la miseria del hombre en definiciones. Desprecio de la anécdota, tendencia al humor, manejaba sus marionetas con la agilidad del cuentista. Sartre señaló entonces la procedencia volterriana de Camus, de un Camus que por otras zonas limitaba con el naturalismo y el pesimismo intelectual.

El cinismo calculado de la narración trasluce la finalidad de sugerir que nuestra existencia es una es un radical absurdo: caos, acontecimientos gratuitos, actos inútiles, etc. Para conseguir esta impresión recurre a suprimir los nexos unitivos. Las oraciones subordinadas se convierten en proposiciones enumerativas entre las

que no cabe ninguna relación, como si los instantes cronológicos y los espacios quedasen cristalizados en presentes únicos, no ligados entre sí, aislados y con valor propio fuera del conjunto temporal o espacial.

«Chronique» es el subtítulo de LA PESTE. Subtítulo que conviene a la historia de una aventura colectiva en la que se refleja la naturaleza humana, o, en terminología existencialista, la condición metafísica del hombre. También conviene al tono de la obra: objetividad, relato desnudo de pasión y cuidadoso de exactitud, sostenido por una generalidad impersonal.

Camus trae consigo la estética de la concisión, los procedimientos simples. Lo que se ha llamado «retórica del no-estilo». A causa de la poda retórica, LA PESTE nos alcanza con un máximo de eficacia. Bajo el sobrio contar, se descubre la gravedad del sentimiento, la ardiente necesidad de un pensar que rehusa pagarse de las palabras, de las quimeras o de las ilusorias consolaciones. Desconfiando de todo impulso de expresión incontrolada, Camus ha conseguido, de un extremo a otro del libro, un desenvolvimiento magistral del arte de la lítote. En el centro de la medida, en la retención de los elementos lingüísticos y de composición. Camus, ahora en oficio de novelista, hace sensibles seres, medios, atmósferas. Triunfa, por repudio de la técnica, sin fórmula, en lo más difícil: en las evocaciones globales que nos hace inmediata y poderosamente perceptibles un fenómeno aislado, inasible y presente en todo, universal, anónimo y que, para cada uno, toma un nombre y una cara. El temor, el rumor de la peste difusa que invade el libro no cristaliza en planos repugnantes o nauseabundos.

Con un punto de arranque en teorías extranjeras—lo que es sólitó en la historia del pensamiento francés—, Camus conserva la tradición pascaliana. Pascal había pensado: «Mais quand l' univers l' écraserait, l' homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu' il sait qu' il meurt, et que l' avantage que l' univers a sur lui, l' univers n' en sait rien». A lo que había añadido: «Toute notre dignité consiste donc en la pensée». Lo que equivale, en Ca-

mus, al nacimiento del hombre por el despertar: «Tout commence pour la conscience et rien ne vaut que par elle».

VI. EL AVENTURERO INTELECTUAL Y ANDRÉ MALRAUX

Cuando ya creíamos periclitada la novela de aventuras y sustituida por la psicológica, he aquí que André Malraux las junta en una fértil síntesis. En las páginas del novelista vive una especie nueva de hombres de acción, de héroes, de santos que unen al temperamento aventurero la inquietud intelectual. Mauriac los ha designado de «désespérés lucides», al contemplarlos sumergidos en la acción mientras les persigue el demonio metafísico de un drama íntimo.

Las novelas de Malraux se desenvuelven dentro de dos coordenadas constantes: hechos, acontecimientos vertiginosos, horribles sangres, actos heroicos, e ideas, anotaciones breves y punzantes, discusiones en las que brilla un rayo descubridor de problemas. En manera originalísima, nos entrega el movimiento del drama y, a la vez, la significación de ese drama,

El estilo es cortado, violento, elíptico; con frecuencia descuidado y oscuro, pero la pasión lo llena y le otorga valor. Las ideas no son ecuaciones en abstracto sino que se injertan en el acto o en la situación de que nacen. Un buen ejemplo: Perken, en LA VOIE ROYALE, agoniza: «Il n' y a pas... de mort... Il y a seulement moi... moi... qui vais mourir». Esta intuición de la angustia existencial que brota en una palabra, en un grito, sin recurrir a las elucubraciones complejas de la Filosofía, es la nota más característica de Malraux. Si algunos le compararon a Barrés fué a través de aquello que permanece del arte del último: la tensión anímica que sostiene la cadencia de la frase, el escalofrío nervioso que vibra y vive en y por la narración.

La literatura es la orquestación grandiosa de la vida humana cuya melodía va siendo dibujada por nuestros actos, según el pensamiento de Malraux. No hay en él diletantismo; hay una profun-

da pasión que le empujó a los bosques de Cambodge para buscar los vestigios del arte khmer, a trabajar con los comunistas chinos, a mandar una escuadrilla de aviación en la España roja, a ser coronel de «maquisards», a convertirse en el secretario general del R. P. F. La obra lleva la impronta de su andadura de hombre con vocación de héroe.

Cabría citar a Antoine de Saint-Exupéry. Un cuestión fundamental los diversifica. En Saint-Exupéry la acción es suficiente en sí misma, basta obrar; en Malraux, la acción es un camino para escapar a la angustia, germen de lo humano. Y la angustia surge cuando el hombre conoce al mismo tiempo, en inseparable simultaneidad, el sentimiento de la propia vida y la conciencia de que es mortal y de que está solo.

Cada hombre vive desesperadamente; las comunicaciones entre hombres son comunicaciones en superficie; lo íntimo permanece inasible. En *LA CONDITION HUMAINE* se lee: «Il n' y a pas de connaissance des êtres». Vivimos solos y sabemos que moriremos solos; ni el más grande amor podrá librarnos de la muerte solitaria: a lo más habría dos seres que agonizaban al mismo tiempo. El fondo de la conciencia humana es el espanto: «On trouve toujours l' épouvante en soi, il suffit de chercher assez profond. Heureusement, on peut agir».

La conciencia angustiosa del destino no le hace proclive al nihilismo, al suicidio—tampoco a Camus—; le nutre de una inmensa avidez de vida: «Une vie ne vaut rien, mais rien ne vaut une vie». Malraux piensa continuamente en la muerte, pero no piensa en ella para morir o para dejarse morir sino para vivir, para defender la vida. El valor de la muerte estriba en su relación con la vida, fuente de todos los valores.

La vida es la materia de que dispone el hombre. El problema está en averiguar qué se puede hacer con la vida, de qué medios hay que valerse para intensificarla y, consiguiendo la máxima intensidad, como sería posible sobrepasar la angustia de la muerte, abatir los muros de la soledad. «A priori» descarta la vida religio-

sa; desconfía de una actitud que inclina al individuo a la resignación, al abandono de lo terrenal. Malraux condena todo lo que sea apagamiento en la ilusión, evasión de lo trágico humano lúcida-mente asumido, abandono de la sola certidumbre: la vida que se nos ha dado. Con la conciencia clara de que la vida no tiene sentido, hay que inventar un sentido a la vida. ¿Cuál?

No las drogas; no el amor, en Malraux casi no encontramos otro amor que el estrictamente físico. Sí la acción. La acción no es un divertimento que permita olvidar el pensamiento de la miseria y de la muerte. La acción es afirmar voluntariamente nuestra fuerza, nuestro poder. Es un desafío a la muerte. Nunca la evitamos: dominémosla por el desprecio: salvémonos desafiándola por el valor. La aventura es «l' austère domination de la mort». La cuestión es nítida: «Que faire d' une âme s' il n' y a ni Dieu ni Christ? De l' héroïsme».

La acción peligrosa es aun más. Es la expresión de la vida, la forma más valiosa del ser porque implica el uso de la libertad y el poder creado por el cual el hombre afloja el estrechamiento con que le cerca lo fatal. El hombre no es lo que siente, ni lo que sabe, ni lo que oculta: el hombre está más allá de las pasiones que son estériles; más allá de la ciencia que es abstracta; más allá de sus secretos; «l'home est ce qu'il fait».

De un extremo a otro de la obra de Malraux encontramos una filosofía trágica de la acción, en acentos distintos. En LA VOIE ROYALE y en LES NOYERS DE L'ALTENBURG la acción es preconizada por su valor intrínseco, sin que se tengan en cuenta los resultados históricos; para el hombre superior, la acción es dejar una cicatriz sobre el mapa. De aquí han partido sus enemigos—especialmente los comunistas, cuando abandonó el partido—para acusarle de «activismo», de considerar la muerte como una atracción mórbida a la que se cede por la rápida pendiente de la acción peligrosa.

Esta es una fase del pensamiento. Porque Malraux ha insertado la acción en la Historia. Y ha extraído de esta inserción un modo

particular de acción: la revolución. Precisamente con una ética revolucionaria exorcizrá André Malraux los propios demonios.

La sensibilidad ante la miseria y la injusticia le han llevado por los caminos revolucionarios, le han colocado frente al orden inhumano de la actual sociedad occidental. No considera la miseria simplemente en su aspecto económico. Eso tendría una importancia secundaria, como explícitamente confiesa en *LES CONQUÉRANTS*: «c'est qu'il y a des gens riches qui vi vent et les autres qui ne vivent pas»; la injusticia no descansa en la desigualdad de los bienes sino en que los hombres pobres viven sin dignidad: «Qu'appellez-vous la dignité?.. Le contraire de l'humiliation» La revolución es, pues, la acción dirigida contra las fatalidades que envilecen al hombre.

«Les hommes unis par l'espior et par l'espoir et par l'action, accèdent à des domaines où ils n'accèdent pas seuls. L'ensemble de cette escadrille est plus noble que ceux qui la composent», escribió en *L'ESPOIR*. Es decir, que la revolución más que a los que sirve, salva a los que la hacen.

En seguida se comprende qué empujó a Malraux hacia el comunismo: repudio de la miseria y de la injusticia social, voluntad de salvar la dignidad humana, sentimiento de la camaradería del combate, deseo de comunidad fraternal. También los comunistas creyeron encontrar en Malraux su poeta, su épico. En seguida se comprende también qué separó a Malraux del comunismo: el individualismo, su filosofía de la acción repugnaba una teoría que representa la Historia como un movimiento de fuerzas independientes de la iniciativa humana: «Il y a dans le marxisme le sens d'une fatalité et l'exaltation d'une volonté. Chaque fois que la fatalité passe avant la volonté, je me méfie». Pero, además, la forma de entender la condición humana es muy diferente. Para los marxistas todas las desgracias del hombre provienen de la opresión; abolida, la felicidad reinará sobre la tierra. A Malraux no basta una explicación sociológica de la angustia; lo que él llama la condición humana no es la condición de un animal político y social que exi-

ge libertad y dignidad entre sus semejantes, sino la condición de ser mortal y consciente, de sentirse libre y digno ante la masa grávida y muda del universo. Después de la guerra de España, el divorcio entre Malraux y los comunistas, iniciado hacia, 1930, fué definitivo.

¿Qué filiación tiene en este instante? Se le ha acusado de fascista. «Un homme actif et pessimiste à la fois, c'est ou ce sera un fasciste, sauf s'il a une fidélité derrière lui». En L'ESPOIR, Malraux entendía el fascismo como la conspiración de la aristocracia intelectual para captar las masas que escenificarían la acción de los super-hombres y él se consideraba ligado a los pobres y a los humildes. ¿Con qué sinceridad milita ahora en el R. P. F.? Dejemos la pregunta al viento.

La evolución de Malraux no ha sido tan sólo política, alcanza estratos más profundos. Es advertible un esfuerzo por descubrir la felicidad y la concesión del primado a la estética. No es posible fijar un pensamiento en actual dinamismo, pero los síntomas son convincentes.

La guerra es descrita en LES NOYERS DE L'ALTENBURG con tintas bastante negras, mientras, en sordina, se murmura la nostalgia de la vida sencilla y de la felicidad de los humildes. La acción peligrosa ¿va ha ser reemplazada? «Le sens de la vie était le bonheur, et il s'était occupé, crétin! d'autre chose que d'être heureux!». Parece como si la moral trágica de Malraux tendiese hacia una visión más serena del destino humano; como si el decisivo desafío a la muerte no fuese el acto violento del héroe que la afronta, sino la humilde resignación del hombre sabio que se instala, sin más, en la vida.

Resulta, también, muy significativo el cambio del pensamiento desde el planoético al estético. En los dos volúmenes de la PSYCHOLOGIE DE L'ART la muerte y la angustia son sobrepasadas por el arte; la afirmación de la libertad del hombre, la victoria decisiva contra el destino se encuentre, precisamente, en el Arte.

Es difícil resumir la teoría estética de Malraux. El Arte es la

expresión más profunda del hombre; lo más profundo del hombre es su actitud ante el misterio de la existencia, ante el enigma del universo. Este es un principio. Otro: el fin del Arte es expresar lo que en cada individuo y en cada civilización desborda el orden sensible y efímero y apunta a lo universal y permanente. El Arte es un acto prometeico por el cual el hombre, con sus propias fuerzas, transfigura su animalidad perecedera en humanidad intemporal. ¿Hay un acercamiento al humanismo?: «L'humanisme ce n'est pas de dire: ce que je fait, aucun animal ne l'aurait fait, c'est de dire: j'ai refusé ce que voulait en moi la bête et je suis devenu homme sans le secours des dieux».

VII LA NOVELA MARAVILLOSA Y MAURICE BLANCHOT

Admira que posiciones filosóficas vecinas conduzcan a realizaciones literarias divergentísimas. Es lo que ocurre al trasladarnos desde los novelistas estudiados hasta Maurice Blanchot, Henri Michaux o Raymond Queneau.

Con humilde sinceridad confieso no haber comprendido ni la posición filosófica, ni las novelas de Blanchot. Quizá haya sido errónea mi actitud de intentar comprender; al querer someter a las coordenadas de la inteligencia esta literatura extraña. Para Blanchot la vieja racionalidad está exhausta, agotada. Admite como verdad primera o plataforma de arranque, la angustia. Angustia llevada al límite, nacida del sentimiento del absurdo, intensificada también hasta el extremo ante el horror y la desesperación de la condición humana. El mundo y el hombre en el mundo son «un énigme mortel et un silence désespérant».

Tal actitud filosófica conduce a la novela que Sartre califica de fantástica y que Blanchot prefiere denominar maravillosa. Hay una adecuación en el paso de la filosofía a la literatura representada por el concepto que el autor tiene del lenguaje, concepto realista en el sentido medieval en la querella de los universales. Una de las finalidades de la literatura es «retirer du langage les propriétés

que lui donnent un signification langagière»—se refiere al lenguaje propiamente literario, no al lenguaje vulgar y corriente y a su función instrumental. Para Blanchot, como antes para Mallarmé y hoy para Brice Parain, el lenguaje es un absoluto; posee una realidad transcendente, un poder de transformación y de creación; las palabras, «germes d'êtres», son capaces de engendrar hasta lo que es contrario a su naturaleza: el silencio. Merced a su función mágica, a su poder taumatúrgico, el lenguaje obra una especie de resolución de la angustia.

La novela no se propone crear un mundo más allá, que trascienda el nuestro, sino traducir el mundo cotidiano mediante una alegoría. El hombre y el mundo son un enigma; la novela debe reflejar, metódicamente, el capricho y el azar. Un enigma se desvanece por la evidencia; clasificado como salido de lo misterioso, pierde su valor. Importa, pues, mantener la ambigüedad para que la angustia permanezca completa: he ahí lo fantástico o maravilloso.

Lo fantástico coexistente con el hombre y le es inmanente. También con el mando. «On ne fait pas sa part au fantastique: il n'est pas ou s'étend a tout l'univers» ha dicho Sartre. En efecto, en las novelas de Blanchot—más en *LE TRÉS-HAUT* y en *L'ARRET DE MORT* que en *THOMAS L'OBSCUR*—no nace de lo sobrenatural, se sitúa en el marco cotidiano en el que penetramos sin desconfianza. Blanchot procede a una desarticulación insidiosa de lo habitual y diario, a rupturas súbitas de toda secuencia lógica; el naufragio es completo sin socorro posible. Una claridad extraña irreal, tinte de luz blanca, cegadora y de tinieblas profundas. La claridad distingue lo fantástico del absurdo. El absurdo es comprensible por referencias a lo racional; lo fantástico no puede ser comprendido: «ne rime a rien».

Alguien ha hablado de literatura de evasión. Quizá el autor escape por las abiertas ventanas de las palabras que crean en su imaginación un sueño por el que vive; ¿por dónde se evadirá el lector

que no ha comprendido? Blanchot ha permanecido en silencio cuando esta acusación le fué formulada.

¿Cómo caracterizar las novelas de Maurice Blanchot? Por el ilogismo o, mejor, por el alogismo. El rasgo más saliente: abolir el principio de contradicción. En los libros de Blanchot nos admira cómo los contrarios se implican mutuamente, tanto en el pensamiento como en las palabras. Claro está que no cabe contradicción cuando la palabra impera, crea y destruye. Indistinción de yo y no-yo; el ser interior y el mundo exterior se penetran mutuamente o se sustituyen en equivalencia; metamorfosis tan desconcertantes e inverosímiles como las de Kafka; testimonios de la irrealidad de la existencia y de la persona. Y esto nos revela otro carácter de las novelas de Blanchot: antipsicologismo. Es imposible al lector, seguir el desenvolvimiento psicológico de un drama, el desarrollo de una intriga, la progresión de un discurso. Blanchot mismo insiste en que no hay que comprenderle, sino dejarse aprehender por la palabra.

¿Sería incongruente afirmar que esta cortina de irrealidades, estos fuegos fatuos traslucen un autor inteligente, un escritor con un profundo, instintivo sentido de la prosa bella y cambiante? LE TRES-HAUT contiene una atmósfera pesada, con insistente presencia de Kafka; THOMAS L'OBSCUR brilla con préstamos de Giradoux y, en veces, se aproxima a la amplitud y el movimiento—no a la claridad—de los análisis de Proust. En mi opinión, lo fantástico no encanta más que en leves dosis; cuando se prolonga, el ejercicio para establecer las relaciones a lo posible y a lo real, fatiga. Blanchot reconoce que la imaginación ilimitada enoja.

VIII LA IMAGINACION IMPOSIBLE Y HENRI MICHAUX

Y si hay una imaginación ilimitada es la de Henri Michaux. Ha conseguido eludir—buen elogio—la pesadez de las obras de Blanchot. Sus novelas son más cortas, eso en primer lugar. El tema semeja cuestión fútil, pero tiene su valor. Mas el encanto no dura el

tiempo necesario para romperse: el desbordamiento de la fantasía es un estremecimiento, un fuego de artificio que, al no prolongarse, nos invade sin fatigar. Ninguna referencia a lo real empaña la maravilla de la ficción. No pretende Michaux turbar haciéndonos creer que nos ha introducido en la vida habitual o cotidiana. Se percibe en seguida que se entrado en el reino de lo extraño, de lo maravilloso: no hay ambigüedad. Si en un pasaje alguna cosa se inclina, por ligera alusión, a la realidad, es que late o vibra un «humour désespéré». Por ejemplo: «C'est un herbivore, et, penchant sur le sol des terrains en jachère son être mal brossé il se réjouit tranquillement, lymphatiquement, de bien appartenir a cette terre, où il envoie, et non en vain, sa langue en quête d'herbes, et de n'être pas comme tant de vivants, étrangers partout et ne sachant ce qu'ils veulent». Así describe al «ouglab», uno de los animales que vió en su *VOYAGE AU GRANDE GARABAGNE*, tratado de geografía, zoología y botánica imaginarias. Y volvemos a topar con la función mágica del lenguaje. Para dar existencia a estos seres y estos mundos irreales, el autor forja palabras que, por su sonido tienen valor evocador. Todo inventado, pero inventado según la *manera* de Michaux: «même les mots inventés, même les animaux inventés dans ce livre son inventés nerveusement et non constructivement».

El lector siente que ha sido instalado, colocado en lo imposible, pero se encuentra a gusto, gratamente sorprendido de los continuados descubrimientos que en cada página le están reservados.

¿A dónde conduce la imaginación desatada de Michaux? ¿Qué pretende su deseo de un «dépassement qui serait sans retour»? El ha contestado ya: «je cherche un être a envahir».

IX EL DESQUICIAMIENTO FORMAL Y RAYMOND QUENEAU

Seres desconcertantes, ausentes de la vida, son el fondo y el telón de las obras de Raymond Queneau. La singularidad que más

nos atrae en este novelista es de orden puramente formal. Sus libros mezclan las técnicas más variadas, desde la prosa rítmica hasta el lenguaje más a la pata la llana. La última novela, SAINT-GLINGLIN, revela más que las otras la fórmula de la construcción peculiar del autor. Consiste, en sus dos primeras partes, en una nueva versión de obras anteriores. Si superponemos línea a línea SAINT-GLINGLIN y GUEULE DE PIERRE observaremos que la originalidad de ésta se limita a la abundancia de la mayúsculas, mientras en SAINT-GLINGLIN, en la que las mayúsculas han sido suprimidas la originalidad ha sido transferida al vocabulario dominado por preocupaciones fonéticas y por las fantasías más descabelladas.

Dejemos a un lado las redundancias y aliteraciones que asaltan a cada momento de la lectura. Detengámonos en los solecismos «j' alla, j'entra, je recula», y en los barbarismos: «a la faveur de l' obscurité». El autor tiende a substituir la lengua corriente por el argot: «frangin» por «frère», «bide» por «ventre», «les zozores béantes» por «l'oreille tendue». Modifica los epítetos: un «terri-fiant mystère» es un «térébrant mystère». Las palabras frecuentes dejan paso a las más insólitas o a expresiones pedantescas: «mort» es «defunction». Hay que adivinar que «ouézeur» es «weather» y «fazeur» es «father», en lo que sigue al tratamiento popular de las palabras extranjeras. No faltan los cambios en razón de homofonía: «vigoureux» da lugar a «rigoureux», llegando a convertir «objective» en «subjective». Pero aun más extraordinarias son las mutaciones ortográficas: «quiaque chose», «le fazeur f'était enfui fel un foleur», «c'est même un peu zosé, mais zenfin nous sommes zentre zommes». Asimila consonantes: «osscurité». Suprime—simbólicamente, dice—la x del alfabeto: «eccellent», egzemple», eneg-zact».

Es superfluo insistir. Estamos en el extremo de una tendencia cuyo iniciador fué Rabelais. La bufonería procede directamente de Alfred Jarry. ¿Pero estos nombres justifican o protegen a Quenau? Confesemos que su logomaquia tiene un cierto sabor y provoca risa.

X. ¿UNA GENERACION EXISTENCIALISTA?

Hasta aquí he procurado resumir las figuras más destacadas por la virtud de la propia personalidad o por lo desquiciado de la extravagancia. Pocos nombres para proporcionar una idea aproximada de la magnífica hora de la novela francesa, de la portentosa proliferación de novelistas que desde el Lycée, el vagabundeo, la ventanilla del Banco o el despacho de burócrata contribuyen al crecimiento espléndido de la literatura francesa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Peligroso empeño el de clasificar con una etiqueta un panorama tan diverso, tan en proceso, tan cambiante. Pero algunas notas han de convenir a todo este mundo que espera el éxito y la inmortalidad a largos plazos o se empeña en obtener alguno de los innúmeros premios que acucian anualmente el perfeccionamiento y la originalidad.

Si pensamos en los escritores franceses de los primeros treinta años del siglo recordaremos que la palabra que les convenía era la de *humanistas*. Ellos mismos ponían empeño en ser calificados así. Había entonces un pugilato por el adjetivo: humanismo marxista, humanismo cristiano, humanismo a secas. Humanistas fueron todavía los escritores de la generación de 1914 y los de aquella postguerra: Gide, Valéry, Claudel, Romain Rolland, Duhamel Giraudoux, Mauriac, Jules Romains, Martin du Gard, Bernanos. Ante el caos, ante las desgracias y las miserias que amenazaban al hombre. Ellos protestaron. Pero su protesta implicaba, explícita o tácitamente, una fe en la justicia, en la libertad, en los derechos del hombre. El más próximo al nihilismo, Valéry, no reniega sistemáticamente de una civilización que reconocía herida de muerte pero a la que estaba ligado por todas las células de su cuerpo y de su alma. El más expuesto a sentir lo terrestre como trágico, en razón de su sobrenaturalismo cristiano, Bernanos, no discutía ni el significado ni la salvación posibles del drama histórico: creía en la rebelión de los hombres libres. Los más revolucionarios, los más cercanos al marxismo, se oponían al mundo *burgués* con la volun-

tad de variar el orden, sustituyéndolo por otro más acorde con la naturaleza del hombre.

Pero a partir de 1930, y de forma más escandalosa después de a Segunda Guerra Mundial, los jóvenes escritores de Francia reaccionan contra las presiones de las circunstancias de manera no-humanista. Inmersos en un universo sin coherencia, empujados de un lado para otro por las ondas históricas que anulan al individuo, abandonan la creencia en un hombre ideal, en el reino del espíritu, en una finalidad trascendente. Los acontecimientos en los que son actores y de los que padecen las consecuencias, las heridas en los cuerpos y en las almas: guerras, revoluciones, deportaciones, cautiverios, les han conducido a un estado espiritual absolutamente diverso del de la generación precedente. Consideran la Historia como irremediabilmente absurda, no regida por una ley de progreso o por una providencia, sino entregada a la contingencia y al azar.

No ven, ni quieren ver más que al hombre concreto, individual, con su nombre y su apellido, con su debilidad y sus miserias, con sus instintos de goce y de poder.

Pesimismo fundamental, angustia individual, aventura colectiva sin significación ni teleología. He ahí los puntos de partida de una literatura que se expresa con aspereza vigorosa. Como ha sido perdida la fe en Dios, estos ateos desesperados no tienen más que la propia vida, a la que se agarran con ansias de náufragos. Sin el apoyo y el socorro de la trascendencia, que justifica el ser y la acción, se parapetan en el sentimiento de una existencia concreta, cuyo contenido peligra de ir empobreciéndose a medida que los demonios del análisis ansioso disuelven las certidumbres del espíritu. Una literatura existencialista sustituye, en esta hora, a una literatura humanista.

Montpellier. Octubre de 1949.